



THE UNIVERSITY *of* EDINBURGH

Edinburgh Research Explorer

Text, Theater, Demokratie. Zur Utopie des Zuschauerraums bei Heiner Müller

Citation for published version:

Wood, M 2017, Text, Theater, Demokratie. Zur Utopie des Zuschauerraums bei Heiner Müller. in *'Ich Bin Meiner Zeit Voraus': Utopie und Sinnlichkeit bei Heiner Müller*. Neofelis, Berlin, pp. 307-327.

Link:

[Link to publication record in Edinburgh Research Explorer](#)

Document Version:

Peer reviewed version

Published In:

'Ich Bin Meiner Zeit Voraus'

General rights

Copyright for the publications made accessible via the Edinburgh Research Explorer is retained by the author(s) and / or other copyright owners and it is a condition of accessing these publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

Take down policy

The University of Edinburgh has made every reasonable effort to ensure that Edinburgh Research Explorer content complies with UK legislation. If you believe that the public display of this file breaches copyright please contact openaccess@ed.ac.uk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.



Text, Theater, Demokratie.

Zur Utopie des Zuschauerraums bei Heiner Müller

Michael Wood

Die offene Dramaturgie der Theatertexte Heiner Müllers ist heutzutage wohl so unumstritten, dass man ohne weitere Begründung sagen könnte, dass Müllers Werke zum Ziel haben, Mehrdeutigkeit im Publikum zu stiften. Es ist auch keine neue Einsicht zu behaupten, dass Müllers Theaterstücke auf die Aktivierung des/der Zuschauers/in oder der Zuschauer*innen im Theater zielen. Wie schon von vielen bemerkt worden ist, ist Müllers Sprache von einer hohen Zeichen-Dichte geprägt, was eine einheitliche Sinnsynthese erschwert. Deshalb überrascht es kaum, wenn Hans-Thies Lehmann Müller als herausragenden Protagonisten in der Entwicklung des postdramatischen Theaters würdigt, das nach seinem Verständnis auf die „Gemeinschaftlichkeit der Verschiedenen“ in dem Zuschauerraum zielt.¹ Eine ähnliche Formulierung findet sich bereits zehn Jahre früher im 1989 erschienenen Buch *Apokalypse und Utopie* von Norbert Otto Eke. Nach Eke führen Müllers Strategien der Zuschaueraktivierung zur „Projektion einer zukünftigen demokratischen Gesellschaft“, in der die Funktion des Theaters in der Infragestellung der geschlossenen Formen des Wissens der nachauflärerischen Gesellschaft besteht.² Er steht damit nicht allein. Auch andere gelangen zu dem Schluss, Müllers Texte seien so geschrieben, dass die textinternen Zeichen auf eine Überfülle möglicher Bedeutungen hinweisen und so die Erkenntnisnormen der nachauflärerischen Gesellschaft stören.³

Eke ist aber einer der wenigen, die den Begriff „Demokratie“ verwenden, um die Beziehung zwischen Stück und Zuschauer/in zu beschreiben. Dies scheint mir ein höchst auffälliges Versäumnis der Müller-Forschung, da Müller ständig von der demokratischen Funktion des Theaters und der Kunst spricht und man gerade auf den Begriff der Demokratie bei Müller achten muss, wenn man sich der Politik der Konstellation Bühne-Zuschauer bei ihm annähern möchte. In seiner 1990 veröffentlichten Studie schreibt Joachim Fiebach, „[d]ie geistig-sinnliche Ko-Produktion der Rezeption ist Axiom seines Kunstverständnisses seit den sechziger Jahren“.⁴ Ich möchte noch weiter gehen und zeigen: Die Idee der „geistig-sinnlichen Ko-Produktion“ finden wir in Müllers Theatertexten von Anfang an, und sie ist im Zeichen der Absage an die Brecht'sche Fabel am besten als eine demokratische Konzeption des Theaters zu verstehen. Müllers Texte sind so geschrieben, dass die Möglichkeiten eines

¹ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1999, S. 142.

² Norbert Otto Eke: *Heiner Müller. Apokalypse und Utopie*. Paderborn: Schöningh 1989, S. 45–47.

³ Vgl. z.B. Martin Buchwaldt: *Ästhetische Radikalisierung. Theorie und Lektüre deutschsprachiger Theatertexte der achtziger Jahre*. Frankfurt am Main: Lang 2007; Katharina Keim: *Theatralität in den späten Dramen Heiner Müllers*. Tübingen: Niemeyer 1998; Stefanie Charlotte Maeck: Theatralität als Performanz des literarischen Textes. *Die Hamletmaschine und die intermedialen Bezüge ihrer Schrift*. In: Günther Heeg / Theo Girshausen (Hrsg.): *Theatralographie. Heiner Müllers Theater der Schrift*. Berlin: Vorwerk 8 2009, S. 351–362.

⁴ Joachim Fiebach: *Inseln der Unordnung. Fünf Versuche zu Heiner Müllers Theatertexten*. Berlin: Henschel 1990, S. 150.

demokratischen Theaters schon im Theatertext verankert sind.⁵ D.h., sie enthalten Strategien zur Aktivierung und Mobilisierung der Zuschauer/innen, die selbst eine Art demokratische Gesellschaft bilden. Das Utopisch-Demokratische der Form des Theatertexts soll im Zuschauerraum konkretisiert werden. Wie Theo Girshausen schon 1981 angedeutet hat – allerdings ohne Bezugnahme auf den Terminus ‚Demokratie‘: „„Utopie“ ist bei Müller ja nicht als (Form-)Gehalt der Kunst angesetzt, sondern sie wird als Praxis eines Vorgangs zwischen Kunstproduzenten und -rezipienten begriffen.“⁶ Müller beachtet beim Schreiben seiner Stücke die spezifische geschichtliche Lage der Zuschauer/innen, die Situation, in der sie sich befinden, um sie in einen Dialog über ihre historischen Verhältnisse zu locken, und man muss die Politik seiner Texte kontextualisieren, wenn man den Blick für jene utopische Dimension seiner Arbeit öffnen möchte, die die Komposition der politischen Realität selbst fragwürdig und mehrdeutig machen will.

Die folgende Erörterung wird sich auf zwei Texte konzentrieren – *Der Lobndrucker* und *Der Horatier*. Daran anschließend, wird die sinnliche Realisierung von Müllers demokratischen Strategien in seiner Arbeit als Regisseur diskutiert, also Parallelen zwischen seiner textuellen und inszenatorischen Praxis in der Inszenierung von *Der Lobndrucker* 1988 herausarbeiten. Da die historische Spezifität den Kern meines Interesses ausmacht, werde ich auch den Begriff „Demokratie“ nicht unerörtert lassen. Obwohl Eke den Begriff im Sinne eines nachaufklärerischen Projekts der Produktion von Vielfalt verwendet, verbindet sich mit ihm keinesfalls ein klares Konzept. Man muss die Bedeutung von „Demokratie“ bei Müller genauer untersuchen.

I. Demokratie und das Theater

Um den Begriff der „Demokratie“ bei Müller zu verstehen, wäre es bestimmt attraktiv, die Bedeutung des Konzepts aus dem Kontext seiner Definition im antiken Griechenland zu erklären. Insbesondere der Einfluss von Euripides, den Aristophanes als demokratischen Tragödienschreiber verspottet hatte,⁷ ist bei Müller offensichtlich. Dennoch wäre es eine Art falscher Spur, Müllers Verständnis der Demokratie durch philosophische und künstlerische Theorien aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. zu bestimmen. Auch Müller selber stellt sich nicht in diese Traditionslinie, wenn er 1992 erklärt, die Demokratie habe „seit ihrer Erfindung im Athen der Sklaverei immer nur als Oligarchie real existiert“.⁸ Auch der DDR-Kontext mit dem Prinzip des demokratischen Zentralismus reicht nicht weit genug, obwohl dieses Prinzip bei der Analyse des Demokratie-Begriffs wichtig ist, den Müllers Texte infrage stellen.

Der Begriff der Demokratie nimmt eine komplexe Stellung im Denken und Werk von Heiner Müller ein. Beim Versuch, Müllers Theater als „demokratisches Theater“ zu definieren, stößt

⁵ Für eine ausführlichere Erörterung der Demokratie und des demokratischen Theaters im Werk Heiner Müllers vgl. Michael Wood: *Heiner Müller's Democratic Theater. The Politics of Making the Audience Work*. Rochester, NY: Camden House 2017. Vgl. auch Michael Wood: *Performing the Collective. Heiner Müller's "Alone with These Bodies" ("Allein mit diesen Leibern") as a Piece for Postdramatic Theatre*. In: Karen Jürs-Munby / Jerome Carroll / Steve Giles (Hrsg.): *Postdramatic Theatre and the Political. International Perspectives on Contemporary Performance*. London: Bloomsbury 2013, S. 255–272.

⁶ Theo Girshausen: *Realismus und Utopie. Die frühen Stücke Heiner Müllers*. Köln: Prometh 1981, S. 178.

⁷ Vgl. Aristophanes: *Die Frösche*, Z. 948–952.

⁸ Heiner Müller: *Die Küste der Barbaren*. In: W 8, S. 421–424, hier S. 423.

man schon auf die Schwierigkeit, dass seine Äußerungen zur Demokratie nicht immer positiv sind. Gegen Ende seines Lebens interpretiert er im Gespräch mit Alexander Kluge die Demokratie etwa als einen „Allesfresser“, der „alles, jeden Widerstand, verarbeiten kann und eigentlich alles essen kann“⁹. In dieser Auffassung erscheint das demokratische Prinzip als etwas Zerstörerisches, das doch zur gleichen Zeit einen Raum für Gegenentwürfe und Utopien öffnet, denn: „Utopien können nur in der Demokratie entstehen. Gegenentwürfe zur Demokratie können auch nur in der Demokratie selbst entstehen.“¹⁰ Müllers Zwiespältigkeit gegenüber der Demokratie verbietet es, sie nur positiv zu interpretieren. Allerdings muss man auf den Kontext seiner Äußerungen achten, denn Müller bezieht sich hier auf „diese Demokratie genannte Struktur“¹¹, d.h. eine Struktur, die „Demokratie“ genannt wird und vielleicht keine Demokratie ist. Im Gespräch mit Andreas Rostek, das 1990 in der linksgerichteten westdeutschen Zeitschrift *Freibauer* veröffentlicht wurde, meint Müller, er rede lieber von „Basis-Demokratie“: „Eine denkbare Utopie wäre die Abschaffung von Politik in dem Sinne, daß es keine Berufspolitiker mehr gibt, vielleicht eine Variation des Rátesystems.“¹² Seine Erwähnung des Rátesystems 1990, einer Form der direkten Demokratie, steht der Art der Scheindemokratie, die er 1992 kritisiert, diametral gegenüber: ‚Wirkliche‘ Demokratie wäre für Müller eine Demokratie der direkten Teilnahme, in der die Bevölkerung aus politischen Subjekten besteht, die ihre Interessen nicht von anderen vertreten lassen. Während er 1990 den Begriff „Basis-Demokratie“ verwendet, um zwischen der direkten und der repräsentativen Demokratie zu unterscheiden, finden wir 1994 allerdings auch eine Beschreibung des Demokratischen, die „Demokratie“ einfach als „absolut anti-diktatorisch“ definiert.¹³ Wenn Müller so auf verschiedene Spielarten des Demokratischen in der Politik hinweist, müssen wir danach fragen, was „Demokratie“ für Müller bedeutet, wenn er den Begriff mit künstlerischen Tätigkeiten verknüpft. Einen Hinweis auf Müllers positive Einschätzung des Zusammenhangs von Demokratie und Theater gibt dabei eine Aussage über das Werk Robert Wilsons. Im Gespräch mit Olivier Ortolani für *Theater heute* sagt Müller 1985:

Wilson interpretiert nie, und das finde ich eine ganz wesentliche Qualität, und das interessiert mich. Da ist ein Text, und der wird abgeliefert, aber nicht bewertet und nicht gefärbt und nicht interpretiert. Er ist da. Genauso ist ein Bild da, und das Bild wird auch nicht interpretiert, es ist erst mal da. Dann gibt es ein Geräusch, und das ist auch da und wird auch nicht interpretiert. Das finde ich wichtig. Es ist ein demokratisches Theaterkonzept. Die Interpretation ist die Arbeit des Zuschauers, die darf nicht auf der Bühne stattfinden. Dem Zuschauer darf diese Arbeit nicht abgenommen werden. Das ist Konsumismus, dem Zuschauer diese Arbeit abzunehmen, das Vorkauen. Das ist kapitalistisches Theater. Aber es ist das Vorhandene und das Übliche.¹⁴

Ob Müllers Beschreibung der dramaturgischen Praxis Wilsons tatsächlich entspricht, soll hier nicht weiter erörtert werden. Jedenfalls stellt das sogenannte demokratische Theaterkonzept nach dieser Aussage eine wichtige Funktion des Theaters dar. Ein demokratisches Theater

⁹ Heiner Müller / Alexander Kluge: „Demokratie als Allesfresser“. In: W 12, S. 600–611, hier S. 603–604.

¹⁰ Ebd., S. 604.

¹¹ Ebd., S. 603.

¹² Heiner Müller: Das Leben stört natürlich ständig. Ein Gespräch mit Andreas Rostek. In: W 11, S. 506–519, hier S. 514.

¹³ Heiner Müller: Die Kindheit kostümieren. In: W 12, S. 564–577, hier S. 564.

¹⁴ Heiner Müller: Die Form entsteht aus dem Maskieren. Ein Gespräch mit Olivier Ortolani über Shakespeare, Genet und die Funktion der Dramaturgie. In: W 10, S. 346–363, hier S. 361–362.

bedingt hierbei speziell, dass die versammelten Theaterzuschauer/-innen das theatralische Ereignis auf individueller Basis interpretieren: D.h., losgelöst von der kapitalistischen Erlebnishorm (auch in der DDR) können die einzelnen Zuschauenden die mannigfaltigen theatralischen Zeichen auf der Bühne deuten, ohne die Ideologie des Regisseurs oder Dramatikers wiedererzeugen zu müssen. Im Gespräch von 1985 ist Müller diese Möglichkeit der individuellen Sinnstiftung bei den Theaterzuschauer/-innen sehr wichtig. Sie macht den Kern seines demokratischen Theaterkonzepts aus. Im Fall seiner eigenen Arbeit verwendet er den Begriff „Demokratie“ zwar selten. Bei genauerer Untersuchung seiner Aussagen zur Inszenierung des Stücks *Der Lohndrücker* im Jahr 1988 finden wir jedoch einige Ähnlichkeiten zwischen der Darstellung seiner eigenen Praxis und seiner Auslegung des Theaterkonzepts von Wilson:

Während der klassizistische Strich eine Bedeutung, eine Wertung, festlegt, und damit eine Hierarchie aufbaut, läßt dieser breite Pinselstrich die Frage offen, wer recht hat. Es wird nicht gewertet. Der abgebildete Vorgang oder Gegenstand wird nicht auf eine Bedeutung reduziert oder festgelegt. Etwas Ähnliches haben wir mit dem Dialog versucht, der halt so gesprochen wird, daß man ihn nicht werten kann. Man kann nicht sagen, wer jetzt recht oder unrecht hat. Das ist eher ein Weglassen von Nuancen, von Betonungen, die den Satz für jeden Zuschauer anders interpretierbar machen. Je nach seinen Erfahrungen. Das hat wieder mit Wilson zu tun, der Versuch, die Festlegung eines Vorgangs, einer Situation oder eines Bildes, auf eine Bedeutung zu verhindern, im *Lohndrücker* jedenfalls so lange wie möglich.¹⁵

Im Zentrum dieser Aussage steht das Weglassen von Betonungen, wodurch das theatralische Ereignis den Zuschauenden ermöglicht, die Aufführung jenseits einer gegebenen oder vorgekauften Bewertung seitens des Regisseurs oder des Dramatikers zu interpretieren. Wieder legt Müller Wert auf die Aktivität des/-der individuellen Zuschauers/-in. Obwohl er das Wort „Demokratie“ in diesem Kontext nicht verwendet, ist doch klar, dass er seine Praxis als demokratisch versteht.

Nach der oben skizzierten Beschreibung eines demokratischen Theaterkonzepts soll ein demokratisches Theater keinen Sinn stiften, sondern den/-die Zuschauer/-in zur Sinnstiftung aktivieren. Müller stellt das „Demokratische“ als Gegenteil des „Kapitalistischen“ dar, und durch seine Charakterisierung der kapitalistischen Erlebniskonvention als Konsumismus weist er darauf hin, dass ein Entzug der Sinn-Arbeit den/-die Zuschauer/-in zu Konformismus führe. Hierin liegt nach Müller die politische Funktion des demokratischen Theaters:

Wenn man davon ausgeht, daß die kapitalistischen Gesellschaften, aber im Grunde jede moderne Industriegesellschaft, auch die DDR, ein Industriestaat ist und die Tendenz hat, Phantasie zu unterdrücken, zu instrumentalisieren, auf jeden Fall zu drosseln. Und ich glaube schon, so bescheiden das klingt, die politische Hauptfunktion von Kunst ist jetzt, Phantasie zu mobilisieren [...]. Wenn [der Zuschauer] einen Vorgang gezeigt kriegt, oder einen Dialog hört, der so formuliert werden muß, daß der Zuschauer sich einen anderen Dialog vorstellen kann, der möglich gewesen wäre oder der wünschbar wäre.¹⁶

Wie zuvor sind in dieser Aussage die Begriffe „Demokratie“ und „demokratisch“ nicht zu finden. Doch die Ähnlichkeiten mit Müllers Beschreibung eines demokratischen Theaterkonzepts sind höchst auffällig. Die Freilegung der theatralischen Zeichen für eine nicht vorgegebene Sinnstiftung seitens der Zuschauermenge bildet die Grundlage für die Formulierung und Mobilisierung von Möglichkeiten des gesellschaftlichen Seins, die nicht in

¹⁵ Heiner Müller: Fünf Minuten Schwarzfilm. Rainer Crone spricht mit Heiner Müller. In: W 11, S. 354–370, hier S. 362–363.

¹⁶ Heiner Müller: Gespräch mit Bernard Umbrecht. In: W 10, S. 99–119, hier S. 104.

der alltäglichen politischen Realität vorhanden sind. D.h., wenn die theatralische Aufführung zur Generierung von Alternativen bei den Zuschauenden führt, entstehen alternative Arten des gesellschaftlichen Seins, die den Konsumismus und Konformismus stören. Das soll aber nicht zur einfachen „Spaltung des Publikums“ führen.¹⁷ In seiner Autobiographie erklärt Müller 1992, die Brecht'sche Spaltung des Publikums – von Brecht am explizitesten in seinen Anmerkungen zu *Die Mutter* beschrieben¹⁸ – sei unzureichend, die Komplexität der Wirklichkeit zu begreifen. So wurde die Brecht'sche dialektische Weltsicht nach Müller praktisch dadurch unterlaufen, „daß Brecht mit seinen klassisch marxistischen Kategorien in eine Wirklichkeit kam, die damit überhaupt nicht zu fassen, die viel differenzierter und komplexer war.“¹⁹ Müllers Texte verzichten deswegen auf den Brechtschen Akt des Interpretierens, indem sie sich von der Fabel verabschieden.²⁰ Bei Müller soll ein Text bzw. eine Inszenierung nicht wie bei Brecht Widersprüche und Konflikte innerhalb eines spezifisch konstruierten Rahmens zeigen und die Zuschauer/innen dazu auffordern, sich nach den klassischen marxistischen Kategorien zu organisieren. Stattdessen zielt Müller darauf, die dialektische Dichte und Komplexität der Wirklichkeit in der Präsentation des Materials uneingeschränkt beizubehalten. Wie Müller schon 1981 erwähnt, kann die Bildung von „Inseln der Unordnung“ in der politischen Realität gegen die Unsichtbarmachung und Unterdrückung der gesellschaftlichen Alternativen wirksam werden.²¹ Statt eine Polarität im Zuschauerraum zu stiften, die mit dem Konzept des Politischen Carl Schmitts korrespondiert,²² wünscht sich Müller also ein demokratisches politisches Theater, in dem es keine festen Gegensätze gibt, sondern Differenz und Vielfalt.

Das bedeutet aber nicht, dass nach Müller von jedem/er einzelnen Theaterzuschauer/in Interpretationen vorgenommen würden: Die Möglichkeit von Differenz und Vielfalt liegt für ihn vielmehr in der kollektiven gesellschaftlichen Erfahrung der Zuschauer/innen, die ihre eigene geschichtliche Realität mit ins Theater bringen. „Erfahrungen“, so Müller, „kann man

¹⁷ Georg Wieghaus interpretiert das Ziel der Werke Müllers als „Störung eines oberflächlichen gesellschaftlichen Konsensus“, die zur „Spaltung des Publikums“ führt. (Georg Wieghaus: *Heiner Müller*. München: Beck 1981, S. 13–14.)

¹⁸ Brecht schreibt 1933: „[D]ie nichtaristotelische Dramatik vom Typus der ‚Mutter‘ [...] spaltet ihr Publikum“. (Bertolt Brecht: Anmerkungen [1933]. In: Ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 24: Schriften 4, hrsg. v. Werner Hecht / Jan Knopf / Werner Mittenzwei / Klaus-Detlef Müller. Berlin / Frankfurt am Main: Aufbau / Suhrkamp 1991, S. 115–135, hier S. 128.)

¹⁹ Heiner Müller: Krieg ohne Schlacht. Leben in Zwei Diktaturen. Eine Autobiographie. In: W 9, S. 179.

²⁰ Vgl. z.B. David Barnett: „I have to change myself instead of interpreting myself.“ Heiner Müller as Post-Brechtian Director. In: *Contemporary Theatre Review* 20,1 (2010), S. 6–20; Sue-Ellen Case: From Bertolt Brecht to Heiner Müller. In: *Performing Arts Journal* 7,1 (1983), S. 94–102, hier S. 97–98; Helen Fehervary: Enlightenment or Entanglement: History and Aesthetics in Bertolt Brecht and Heiner Müller. In: *New German Critique* 8 (1976), S. 80–109; Gottfried Fischborn: The Drama of the German Democratic Republic since Brecht: An Outline, aus d. Dt. v. Peter Harris / Pia Kleber. In: *Modern Drama* 23,4 (1980), S. 422–434, hier S. 425.

²¹ Heiner Müller: „Mich interessiert der Fall Althusser...“ Gesprächsprotokoll. In: W 8, S. 241–246, hier S. 245. Vgl. auch Heiner Müller: Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts. Ein Gespräch mit Sylvère Lotringer über Drama und Prosa, über *Philoktet* und über die Mauer zwischen Ost und West. In: W 10, S. 175–223, hier S. 191.

²² Vgl. Carl Schmitt: *Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien*. Berlin: Duncker & Humblot 2009. Müller äußert sich in seiner Autobiographie *Krieg ohne Schlacht* 1992 explizit dagegen, vgl. Müller: *Krieg ohne Schlacht*, S. 246.

nur kollektiv machen. Der einzelne macht keine Erfahrungen. Kollektive machen Erfahrungen.“²³ Mit dieser Deutung einer notwendig kollektiven Gestalt der Erfahrung weist Müller einem demokratischen Theater die Rolle zu, die innere Struktur des gesellschaftlichen Kollektivs zu stören, damit kleinere Kollektive entstehen. Bei der Interpretation des theatralischen Vorgangs und seinem Bezug auf die politische, gesellschaftliche Wirklichkeit außerhalb des Theaters können die Theaterzuschauer/innen die Wirklichkeit differenziert in Frage stellen und kleinere Kollektive bilden. D.h., das demokratische Theater führt zur Demokratisierung der politischen Realität, indem sich innerhalb des Theaters demokratische Kollektive bilden, die sich von der Struktur der Gesellschaft außerhalb des Theaters qualitativ unterscheiden. In diesem utopischen Bild des politischen Potenzials des Theaters wird der/die Theaterzuschauer/in nicht mehr vertreten, sondern ist Subjekt der Politik.

Die Form von Demokratie, die Müller beschreibt, ähnelt dem Begriff der Politik und der Demokratie von Jacques Rancière. Was Müllers demokratisches Theater stören will, ist eine „Aufteilung des Sinnlichen“, in der nach Rancière das Andere und das Neue stets unsichtbar gemacht und verdrängt werden. Der „polizeiliche“ Umgang mit den Möglichkeiten des gesellschaftlichen Seins besteht nach Rancière darin, „den Raum umzugestalten“²⁴ und das Sichtbare vom Unsichtbaren abzugrenzen, um Konsens zu stiften. Statt Konsens zielt das Theater Müllers aber auf das, was Rancière *Dissens* nennt. *Dissens* stellt eine bestimmte Aufteilung des Sinnlichen dar, in der kein gesellschaftliches Sein das *a priori* richtige oder dominante ist, sondern neue Arten des Erkennens, Denkens und Seins sichtbar werden: „*Dissens* ist nicht die Konfrontation der Interessen oder Meinungen. Er ist die Demonstration [*manifestation*] eines Abstands des Sinnlichen zu sich selbst. Die politische Demonstration bringt zu Gesicht, was keine Gründe hatte, gesehen zu werden.“²⁵ Rancière charakterisiert seine Konzeption der Demokratie als dissensuale Aufteilung des Sinnlichen: „Democracy is more than a social state. It is a specific partition of the sensible, a specific regime of speaking whose effect is to upset any stable relationship between manners of speaking, manners of doing and manners of being.“²⁶ Rancières postmarxistische Interpretation der Politik markiert zwar eine deutliche Differenz zwischen ihm und Müller. Dennoch reichen die Ähnlichkeiten zwischen ihren Konzeptionen von Demokratie und der Rolle des Konsenses und *Dissenses* dazu hin, in Müllers Interpretation der Demokratie eine radikale, die Strukturen der ‚sogenannten‘ demokratischen Gesellschaften infrage stellende Form der Demokratie zu sehen.

Müllers Interesse an Demokratie und Theater entsteht allerdings nicht erst in den 1980er Jahren. Auch in seinen Aussagen über das Theater in der DDR in den späten 1960er Jahren ähneln seine Beschreibungen der Fähigkeit des Theaters, die sinnliche Ko-Produktion der Zuschauer/innen zu ermöglichen, seiner späteren Auslegung des demokratischen

²³ Heiner Müller: Solange wir an unsere Zukunft glauben, brauchen wir uns vor unserer Vergangenheit nicht zu fürchten. Ein Gespräch mit Gregor Edelmann über *Bildbeschreibung*, *Wolokolamsker Chaussee* und die Wiederaufnahme des Lehrstückgedankens. In: W 10, S. 455–471, hier S. 466.

²⁴ Jacques Rancière: Zehn Thesen zur Politik, aus d. Franz. v. Marc Blankenburg, Zürich: Diaphanes 2008, S. 33.

²⁵ Ebd., S. 35, Herv. i. Orig.

²⁶ Jacques Rancière: The Politics of Literature. In: *SubStance. A Review of Theory and Literary Criticism* 33,1 (2004), S. 10–24, hier S. 14.

Theaterkonzepts Wilsons. Dies gilt insbesondere für seine Äußerungen zur Arbeit von Ruth Berghaus²⁷ und für seinen kurzen Aufsatz *Sechs Punkte zur Oper* aus dem Jahre 1970,²⁸ in denen er explizit auf den Begriff „Demokratie“ zurückgreift. Dieser Begriff und mit ihm der Begriff des „demokratischen Theaters“ stehen bei Müller jedoch immer in einem spezifischen historischen Kontext. Schließlich schreibt Müller Texte für real existierende Zuschauer/innen, deren Erfahrung geschichtlich bedingt ist. Um die dialektischen Strategien Müllers zur Aktivierung der Zuschauermenge in Richtung demokratischer Partizipation in einem demokratischen Theater freizulegen, soll deshalb ein Blick auf die Geschichte geworfen werden.

II. Text ↔ Geschichte

Die folgenden Überlegungen werden sich auf zwei Beispiele stützen. Anhand dieser lässt sich zeigen, dass Müllers Interesse an Demokratie schon vom Anfang seiner Karriere an vorhanden ist und dass sich in seiner textuellen Praxis von Beginn an eine Konzeption des demokratischen Theaters manifestiert. Die Stücke wurden vor einem geschichtlichen Hintergrund komponiert, als Demokratie und politische Partizipation im Brennpunkt des öffentlichen Diskurses standen. Müllers erstes Stück *Der Lohndrucker* wurde 1956 bis 1957 geschrieben und in der Mai-Ausgabe 1957 der ostdeutschen Zeitschrift *Neue Deutsche Literatur* veröffentlicht. Wegen Unterschieden zwischen dieser Ausgabe und allen folgenden Ausgaben des Texts, wie z.B. dem Einbezug einiger Szenen, die in allen späteren Editionen ausgelassen sind, beziehe ich mich hier auf diesen früheren Text. Die Bedeutung der Gründung der DDR als antifaschistischer Staat und die des Aufstands vom 17. Juni 1953 als Hintergrund dieses Stücks ist nicht zu leugnen,²⁹ aber im Kontext der politischen Sorgen der Jahre 1956 und 1957 entdecken wir eine geschichtliche Dimension, die die dialektischen Strategien des Texts zur Aktivierung der Zuschauer/innen offenlegt.

Den engeren historischen Kontext des Stücks bilden die Aufstände in Polen und Ungarn 1956 und die Forderungen in der DDR nach einer demokratischen Form des Sozialismus, die die Bedingungen einer ostdeutschen Öffentlichkeit in Betracht ziehen würde. Es entstand nicht nur eine Massenbewegung gegen die sowjetische Gestalt des Sozialismus und für Demokratie,³⁰ sondern auch eine Opposition von Intellektuellen wie etwa die mit Wolfgang Harich assoziierte Bewegung, die für einen besonderen deutschen Weg zum Sozialismus

²⁷ Vgl. Heiner Müller: [Nach der Theatersituation in der DDR gefragt...]. In: W 8, S. 539–545, hier S. 539.

²⁸ Vgl. Heiner Müller: *Sechs Punkte zur Oper*. In: W 8, S. 161–163, hier S. 162.

²⁹ Vgl. Tom Biburger: *Sprengsätze. Der „Lohndrucker“ von Heiner Müller und der 17. Juni 1953*. Pfaffenweiler: Centaurus 1997; Wolfgang Emmerich: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Erw. Neuausgabe. Berlin: Aufbau 2009, S. 159; Helen Fehervary: Heiner Müllers Brigadenstücke. In: Judith R. Scheid (Hrsg.): *Zum Drama in der DDR. Heiner Müller und Peter Hacks*. Stuttgart: Klett 1981, S. 13–45; Jan-Christoph Hauschild: *Heiner Müller oder Das Prinzip Zweifel*. Berlin: Aufbau 2003, S. 165; Jonathan Kalb: *The Theater of Heiner Müller*. Cambridge: Cambridge UP 1998, S. 66; Wolfgang Schivelbusch: *Sozialistisches Drama nach Brecht. 3 Modelle, Peter Hacks, Heiner Müller, Hartmut Lange*. Darmstadt: Luchterhand 1974, S. 96–110; Genia Schulz: *Heiner Müller*. Stuttgart: Metzler 1980, S. 23–27.

³⁰ Vgl. z.B. Stephen Brockmann: *The Writers' State. Constructing East German Literature, 1945–1959*. Rochester, NY: Camden House 2015, S. 245–620; Mary Fulbrook: *Anatomy of a Dictatorship. Inside the GDR 1949–1989*. Oxford: Oxford UP 1997, S. 188–189; Peter Grieder: *The East German Leadership 1946–73. Conflict and Crisis*. Manchester: Manchester UP 1999, S. 108–112.

plädierte.³¹ *Der Lohndrucker* verschweigt diesen Kontext nicht, sondern bezieht ihn aktiv ein. Das Stück zielt darauf ab, die Zuschauenden, die sonst in der Öffentlichkeit eine schweigende Masse darstellen, zu aktiven Teilnehmern zu machen, die ihre politische Realität diskutieren und vielleicht auch verändern können.³² Wie die dritte Szene, in der eine Art Wahl stattfindet, beweist, thematisiert das Stück politische Partizipation in der jungen DDR. Die DDR erscheint als ein Staat, in dem die Masse der Arbeiter keine Möglichkeit hat, ihre Realität ihren Wünschen und Interessen nach zu formen. So erklärt ein Arbeiter im Stück, er und seine Kollegen „können nichts machen“³³, da der Weg zur antifaschistischen Zukunft schon von der SED-Regierung vorgeschrieben ist. Das dargestellte „Sowjetparadies“³⁴, in dem der Held Balke „nach sowjetischen Neuerermethoden“³⁵ arbeitet, wird Gegenstand der dialektischen Untersuchung einer Zuschauermenge, die ihre Geschichte und Gegenwart bewerten und differenzierte Interpretationen hervorbringen muss.

Das historische Vorbild für Balke war der Maurer Hans Garbe, dessen Übererfüllung der alten Produktionsnorm Ende 1949 und Anfang 1950 bei Siemens-Planitz ihn einerseits zum Held der Arbeit und andererseits zum Lohndrucker und Arbeiterverräter machte. Durch die harte Arbeit am Feurofen zeigte er sich als der exemplarische Arbeiter der Aufbaujahre der DDR, aber durch seine Fiktionalisierung im *Lohndrucker* werden seine historische Tat und ihre Ergebnisse problematisiert. Da Müllers Schilderungen seiner *dramatis personae* depsychologisiert sind, werden ihre Motivationen nur durch ihre Taten enthüllt.³⁶ Die Motivationen bleiben deswegen weitgehend im Dunkeln, und durch die dialektische Dichte der Taten in der Geschichte ermöglicht Müllers Text verschiedene Interpretationen der Figuren.

Der Protagonist des Stücks ist ein gutes Beispiel dafür, weil seine Taten vielleicht exemplarisch für den von der SED gestalteten Aufbau des sowjetischen Sozialismus stehen, vielleicht aber auch einfach von Eigennutz motiviert sind. Diese Ambivalenz zeigt sich etwa in Szene 6a, in der Balke seinen Lohn vom Buchhalter bekommt. Der Buchhalter fragt: „Ihnen soll ich 400 Prozent auszahlen. Da kriegen Sie wohl das Geld für Herrn Lerka mit?“, worauf Balke antwortet: „Ja, 400. Nach der alten Norm. [...] Das muß ich verlangen. Sonst kriegen wir die neue Norm nicht, die wir brauchen. Wenn mans ihnen schwer macht, machen sie sich leicht.“³⁷ Balkes Antwort stellt keine einfache Antwort dar: Die Frage des Buchhalters wird

³¹ Vgl. Wolfgang Harich: Plattform für einen besonderen deutschen Weg zum Sozialismus. In: Ders.: *Keine Schwierigkeiten mit der Wahrheit. Zur nationalkommunistischen Opposition 1956 in der DDR*. Berlin: Dietz 1993, S. 111–160.

³² Für eine ausführlichere Behandlung dieses Aspektes des Stücks vgl. Michael Wood: „Das Land in dem das Proletariat [nur] genannt werden darf“. The Language of Participation in Heiner Müller's „Der Lohndrucker“. In: *Modern Language Review* 109,1 (2014), S. 160–177.

³³ Heiner Müller: *Der Lohndrucker*. In: *Neue Deutsche Literatur*, 05/1957, S. 116–141, hier S. 120.

³⁴ Ebd., S. 118.

³⁵ Ebd., S. 123.

³⁶ Vgl. z.B. Fehervary: Heiner Müllers Brigadenstücke, S. 21; Helmut Fuhrmann: *Warten auf „Geschichte“*. *Der Dramatiker Heiner Müller*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 71; Bernhard Greiner: *Von der Allegorie zur Idylle. Die Literatur der Arbeitswelt in der DDR*. Heidelberg: Quelle & Meyer 1974, S. 88; Schulz: *Heiner Müller*, S. 24; Falk Strehlow: *Balke – Heiner Müllers „Der Lohndrucker“ und seine intertextuellen Verwandtschaftsverhältnisse*. Stuttgart: Ibidem 2006, S. 198–199.

³⁷ Müller: *Lohndrucker*, S. 125.

nicht beantwortet, und er fordert seinen Lohn weiterhin nach der alten Norm. Dadurch bleibt im Unklaren, ob Balke das Gemeinwohl über seinen eigenen Nutzen stellt. Dem/der Zuschauer/in stehen insofern viele Deutungen offen. Wenn Balke glaubt, dass „Besser Arbeiten“ dem Gemeinwohl dient, hätte er dann nicht seinen Lohn nach der neuen Norm verlangt? Des Weiteren: Handelt er so, wie er es tut, weil er engagierter Sozialist ist? Oder ist er einfach ein gewitzter Opportunist, der bessere Verdienstmöglichkeiten im Auge hat, wenn er auch härter arbeitet?

Drei kurze Szenen später, in der Szene 7a, steht eine Beschreibung von Balkes Zuhause: das „*Zimmer Balkes mit rissiger Wand. Trübes Licht.*“³⁸ Balkes Frau fragt: „Die Wand hat Risse, daß der Wind durchgeht. Du bist Maurer. Willst du warten, bis wir ganz im Freien wohnen?“ Worauf Balke antwortet: „Im Betrieb ist ein Ofen gerissen. Er darf nicht ausfallen. Ich muß ausrechnen, wie ich es machen kann.“³⁹ Nur einige Szenen nachdem Balke seine Prämie bekommen hat, lässt das *non sequitur* der Antwort Balkes offen, inwieweit die Reparatur des Ofens in der Fabrik die Reparatur der Mauer in seiner Wohnung betrifft. Wie von einigen seiner Kollegen ständig zu hören ist, führen seine Taten zur völligen Ausbeutung der Arbeiterklasse. Aber der geschichtliche Erfolg von Hans Garbe und der Sachverhalt, dass Balke in seiner Arbeit sein eigenes Leben beim Vollziehen dieser Taten riskiert, unterminieren eine rein negative Interpretation seines Erfolgs. Wenn seine Kollegen danach fragen, wie die Butter billiger gemacht werden soll, antwortet er einfach: „Besser arbeiten“.⁴⁰ Im Kontext des Fortschritts der ostdeutschen Wirtschaft seit 1949 könnte Balkes Aussage völlig gerechtfertigt scheinen: Laut einem Artikel in der ostdeutschen Zeitschrift *Die Frau von heute* fiel der Preis von 500 g Butter zwischen November 1948 und Juli 1950 um etwa 79%.⁴¹ D.h., der materielle Fortschritt ist nicht zu leugnen, aber ob dieser Fortschritt eine Folge des guten sozialistischen Bewusstseins ist, liegt bei den Zuschauer/innen.

Müllers Text lässt offen, wie man den Protagonisten Balke deuten und wie man ihn innerhalb seiner geschichtlichen Wirklichkeit verstehen soll. In der Darstellung der *dramatis personae* verwendet der Text hierbei eine postbrechtsche Strategie, die in der Verabschiedung der Fabel besteht. Das bedeutet, dass *Der Lohndrucker* seine Figuren in einer dialektisch komplexen Wirklichkeit verortet, in der die Beweggründe der Handelnden mannigfach interpretiert werden können. Statt eine Interpretation der Figuren nahezulegen, die zu *einer* Spaltung des Publikums führen würde, bleibt die dialektische Komplexität der Nachkriegsjahre gewahrt und das Publikum wird *mehrfach* gespalten. Vom Anfang bis zum Ende des Stücks häuft Müller mehrere Bedeutungsschichten aufeinander, die die Mehrdeutigkeit der Handlungen seiner Figuren vervielfachen. Am Ende des Stücks, als Balkes Kollegen danach fragen, ob Balke von Eigennutz oder sozialistischen Prinzipien motiviert ist, fällt das Wort „Sozialismus“ bei Balke nicht. Sein Mitarbeiter Karras will mit ihm den Sozialismus aufbauen, aber Balke möchte einfach nur, dass Karras ihm hilft. Balkes Forderung: „Du mußt mir helfen“⁴² ist mit keiner

³⁸ Ebd., S. 128.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd., S. 119.

⁴¹ Zit. n. *Der Lohndrucker – Dokumentation. Texte, Bilder, Dokumente zu „Der Lohndrucker“ von Heiner Müller*, Bd. 1, hrsg. v. Deutschen Theater [Alexander Weigel]. Berlin: Deutsches Theater 1988, S. 14.

⁴² Müller: *Lohndrucker*, S. 141.

Aussage darüber verbunden, warum Balke seine Arbeit am Feuerofen unternimmt oder wie er seine Position als Individuum in der Gesellschaft versteht.

Zudem unterstreicht das Stück, dass die Form des Sozialismus, der in den Nachkriegsjahren aufgebaut wird, nicht die einzige Möglichkeit für die junge DDR ist. Die Geschichten der *dramatis personae*, die die Geschichten der normalen ostdeutschen Staatsbürger widerspiegeln, werden gezeigt, um darauf hinzuweisen, dass sie verdrängt werden. Der Sozialismus, zu dem Balke (sozialistisch bewusst oder nicht) beiträgt, zieht die Interessen vieler ostdeutscher Staatsbürger nicht in Betracht. Gleichzeitig erfüllt er aber die Wünsche anderer DDR-Bürger, die die Sowjetunion als Vorbild betrachten. Balkes Form des Sozialismus zerspaltet den/die individuelle/n geschichtliche/n Zuschauer/in entsprechend seiner/ihrer (um mit Brecht zu reden) „Zugehörigkeit zu mehreren Kollektiven“⁴³. Da die dialektische Totalität der sozialistischen Wirklichkeit komplex ist, können Konflikte zwischen den Interessen des/der individuellen Zuschauers/in entstehen: der Gegner des sowjetischen Sozialismus z.B. darf auch den greifbaren materiellen Fortschritt befürworten. Ein/e Zuschauer/in, der/die den Aufbau des Sozialismus ablehnt, könnte dagegen meinen, die gegenwärtigen historischen Verhältnisse seien das kleinere Übel, aber die Verdrängung der deutschen Geschichte und die Überschreitung des Wunsches nach individuellem Eigentum seien unerträglich. Wie der Ingenieur Trakehner zu Balke sagt: „Ihren Sozialismus aufzubauen ist kein Spaß“⁴⁴. Indem Trakehner das sagt, deutet er eine Alternative an, die sich die Zuschauer/innen erst vorstellen müssen. Diese Alternative ist nicht durch die klassisch marxistische Auffassung des dialektischen Wandels zu fassen, da diese Alternative noch nicht als Widerspruch zur gesellschaftlichen These betrachtet wird. Indem der Text keine klaren Antworten gibt, unterstreicht seine Komposition die mögliche Divergenz der Meinungen im Publikum darüber, welche Wege und Ziele der sozialistischen Gesellschaftsentwicklung zukommen. Im Gegensatz zur außertheatralischen Realität, wo die Öffentlichkeit keine aktive Rolle in der Entwicklung des SED-Staats spielen darf,⁴⁵ liegt das Demokratische des Texts darin, dass er von den normalen ostdeutschen Zuschauer/innen die aktive Generierung gesellschaftlicher Alternativen verlangt, die offiziell verdrängt werden. In den Pausen und im Schweigen des Texts beinhaltet *Der Lohndrucker* Raum für die Artikulation eines Publikums, das in der neuen gesellschaftlichen Realität schweigen muss.

Auch *Der Horatier* wurde in den stürmischen Zeiten des möglichen Aufbruchs geschrieben: Vor dem Hintergrund des Prager Frühlings und der Studentenbewegung der BRD untersucht *Der Horatier* die Grenzen der vorhandenen Demokratieformen sowohl in östlichen als auch in westlichen Gesellschaften. Während die westdeutsche Studentenbewegung die formale Demokratie der westlichen Gesellschaft als Herrschaftsprinzip sah, zeigte der Prager Frühling für reformbereite Ostdeutsche die Möglichkeit einer anderen Art Demokratie zwischen der formalen Demokratie im Westen und dem demokratischen Zentralismus im Osten. Die

⁴³ Bertolt Brecht: Individuum und Masse. In: Ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 21. Berlin / Frankfurt am Main: Aufbau / Suhrkamp 1992, S. 359.

⁴⁴ Müller: *Lohndrucker*, S. 131.

⁴⁵ Vgl. z.B. *Der demokratische Zentralismus. Herrschaftsprinzip der DDR*, hrsg. v. der Friedrich-Ebert-Stiftung. Bonn: Verlag Neue Gesellschaft 1984; Mary Fulbrook: *The People's State. East German Society from Hitler to Honecker*. New Haven: Yale UP 2008.

Unterdrückung der Prager Reformbewegung zerschlug jedoch die Hoffnung auf Reform in der DDR.⁴⁶ Obwohl *Der Horatier* mehrmals als Kritik der stalinistisch-kollektiven, zur Zerstörung des Individuums strebenden Gesellschaft interpretiert wurde,⁴⁷ kann der Text sowohl als Problematisierung von individuell ausgerichteten (westlichen) als auch kollektiv ausgerichteten (sagen wir östlichen) Modellen der Gesellschaft oder ‚Demokratie‘ gedeutet werden. Die geschichtliche Bezogenheit des Texts bleibt unklar: Die Rolle des/der Zuschauers/in besteht darin, die historische Bedeutung des Stücks selbst festzulegen.

Der Horatier dient als Weitererzählung der Fabel vom Horatier und Kuriatier, die der römische Historiker Titus Livius in *Ab urbe condita libri* mitteilt. Müller ändert die Fabel von Livius, indem ein Streit zwischen zwei Gruppen von je drei Brüdern zu einem Duell zwischen einem Horatier und einem Kuriatier wird. Dadurch, dass der Horatier den Kuriatier als Stellvertreter Albas besiegt, ist er der Held der Römer. Da er aber auch seine Schwester tötet, die ihren Geliebten – den Kuriatier – beweint, wird er zum Mörder. Das Paradox des Horatiers, der mit einem Mal „Sieger“ und „Mörder“ ist,⁴⁸ führt zu Stillstand, wodurch die Zuschauer/innen laut Marc Silberman eingeladen sind, „die eigenen Handlungs- und Entscheidungsmöglichkeiten außerhalb traditioneller Konzepte der Subjektivität zu begreifen“. ⁴⁹ Der Prozess des öffentlichen Entscheidens, wodurch die Römer den paradoxalen Zustand des Horatiers klären, weist darauf hin, dass die Demokratie im Vordergrund von Müllers Problemstellung steht. Da ungefähr 75% des Texts diesen Prozess beschreiben, bedarf er einer näheren Betrachtung als ihm bisher zuteil wurde.⁵⁰ Durch die Darstellung dieses Prozesses zieht Müller eine Parallele zwischen Partizipation im Theater und Partizipation in der Politik: *Der Horatier* nennt das römische Volk eine „zuschauende Menge“ und bemerkt die Bürger in den „hinteren Reihen“, ⁵¹ die ähnlich der in den hinteren Reihen versammelten Zuschauermenge im Theater das Rechtsgeschehen nicht sehen können. Am Anfang bietet das versammelte römische Volk eine differenzierte Interpretation der Taten des Horatiers: Der Text berichtet, dass „einer rief“ und

⁴⁶ Vgl. z.B. Peter Chotjewitz / Friedrich Dieckmann / Frank Raddatz / Peter Schneider / Slobodan Snajder: Das pazifistische Programm ist abgestürzt – 25 Jahre '68. In: *Theater der Zeit*, 03/1994, S. 60–65; Stefan Wölle: Die versäumte Revolte. Die DDR und das Jahr 1968. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* B 22–23 (2001), S. 37–46.

⁴⁷ Vgl. Anna Christoph: Der Horatier, Aeneas und das Exempel. Heiner Müllers „Horatier“ als Lehrstück über die Verantwortung der Literatur. In: *Antike und Abendland* 47 (2001), S. 191–197, hier S. 196; Fiebach: *Inseln der Unordnung*, S. 66; Fuhrmann: *Warten auf „Geschichte“*, S. 29; Hans-Thies Lehmann, „Der Horatier“. In: Schulz: *Heiner Müller*, S. 93–98, hier S. 94; Klaus-Detlef Müller: „Nämlich die Worte müssen rein bleiben“. „Arbeit an der Differenz“ in Heiner Müllers „Der Horatier“. In: Olaf Hildebrand / Thomas Pittrof (Hrsg.): „... auf klassischem Boden begeistert“. Antike-Rezeptionen in der deutschen Literatur. Festschrift für Jochen Schmidt zum 65. Geburtstag. Freiburg i. Br.: Rombach 2004, S. 467–481, hier S. 479; Schivelbusch: *Sozialistisches Drama nach Brecht*, S. 38–40; Wieghaus: *Heiner Müller*, S. 68–77; ders.: *Zwischen Auftrag und Verrat. Werke und Ästhetik Heiner Müllers*. Frankfurt am Main: Lang 1984, S. 153.

⁴⁸ Heiner Müller: Der Horatier. In: W 4, S. 73–86, hier S. 77 u. *passim*.

⁴⁹ Marc Silberman: Heiner Müllers Fortschreibung der Brechtschen Dialektik. „Der Horatier“. In: Christian Schulte / Brigitte Maria Mayer (Hrsg.): *Der Text ist der Coyote. Heiner Müller Bestandsaufnahme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 197–210, hier S. 203.

⁵⁰ Der einzige wissenschaftliche Beitrag, der auf die Bedeutung des Prozesses im Text hinweist, behandelt meines Erachtens den Prozess noch unzureichend, weil er keine detaillierte Analyse desselben unternimmt. Vgl. Corinna Mieth: *Von der teleologischen zur postteleologischen Utopie. Die zunehmende Fragmentarisierung der Geschichte bei Heiner Müller*. In: Schulte / Mayer (Hrsg.): *Der Text ist der Coyote*, S. 211–229.

⁵¹ Müller: Der Horatier, S. 77.

„ein anderer entgegnete“.⁵² Diese Vielzahl von Stimmen in der Politik geht aber mit der Gefahr einher, dass die Römer unkontrollierbar werden und Unordnung schaffen. Um eine Art gesellschaftlichen Konsens zu bilden, trennen die Likatoren die Römer daher „mit Rutenbündel und Beil“⁵³ – die Symbole der Macht des römischen Souveräns. Nach dem Eingriff der Likatoren entbrennt das öffentliche Gespräch als ein Streit zwischen zwei Perspektiven, die von Vertretern des Gesetzes eingenommen werden. Zur Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Ordnung ist es nötig, dass der Horatier eindeutig einer der zwei Kategorien der römischen Gesellschaft zugeordnet werden kann, denn „Tödlich dem Menschen ist das Unkenntliche“⁵⁴. D.h., das menschliche gesellschaftliche Zusammensein und die kollektiven Interessen der Römer brauchen klare Kategorien, um weiterexistieren zu können. Zu diesem Zweck soll einer, der die gesellschaftliche Einheit gefährdet, getötet werden.

Es ist problematisch, diesen Konflikt nur als *westliche* Kritik ‚kollektiver‘ Gesellschaftsformen zu interpretieren. Einerseits ähnelt die Kritik, die *Der Horatier* an dieser Gesellschaftsform übt, der Systemkritik Theodor Adornos an den geschlossenen Formen des Erkennens in westlichen liberalen Gesellschaften.⁵⁵ Insofern unterstreicht der Text auch die undemokratischen Merkmale einer ‚demokratischen‘ Gesellschaft. Es zeigt sich vielleicht der Einfluss des Vietnamkriegs, eines Kriegs, der gegen den Willen eines enormen Teils der amerikanischen Bevölkerung geführt wurde. Des Weiteren ist wichtig, dass das „vorläufige [] Beispiel / Reinlicher Scheidung“ „den Rest“ nicht verbergen kann:⁵⁶ Eine innermarxistische Kritik der römischen Bevölkerung könnte darin bestehen, dass die Römer den Horatier vereinfacht haben, um zu wissen, wie sie mit ihm umgehen sollen, denn indem sie den Horatier als „Mörder“ oder „Sieger“ kennzeichnen, vernachlässigen sie die gesellschaftliche Komplexität des Individuums. Laut Karl Marx ist der Mensch „kein dem einzelnen Individuum innewohnendes Abstraktum. In seiner Wirklichkeit ist es das Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse.“⁵⁷ Die Römer jedoch behandeln den Horatier als ein Individuum, das sich leicht teilen lässt. Statt die Komplexität des Individuums zu berücksichtigen, behandeln die Römer das Individuum als souveränes Wesen. Diese Simplifizierung verdeckt und vergisst „den Rest“, d.h. das Netz der gesellschaftlichen Zugehörigkeiten des von Brecht sogenannten „Individuum[s]“⁵⁸, da sie in die römische Aufteilung des Sinnlichen nicht passt und nicht passen darf.

Unter diesen Umständen ist der öffentliche Entscheidungsprozess problematisch, da nicht uneingeschränkt offen. Gründlich prüft *Der Horatier* die Kategorien und Unterschiede, wodurch Politik stattfindet. So werden die Worte: „daß das Blut auf die Erde fiel“⁵⁹ beide Male wiederholt, wenn der Horatier einen Mord begeht. Auf diese Weise werden beide Tötungen,

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd., S. 84.

⁵⁵ Vgl. z.B. Theodor W. Adorno: Negative Dialektik. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, hrsg. v. Rolf Tiedmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 7–412, hier S. 24–42.

⁵⁶ Müller: *Der Horatier*, S. 85.

⁵⁷ Karl Marx: [Thesen über Feuerbach]. In: Ders. / Friedrich Engels: *Marx-Engels-Werke (MEW)*, Bd. 3, hrsg. v. Institut für Marxismus-Leninismus. Berlin-Ost: Dietz 1978, S. 533–535, hier S. 534.

⁵⁸ Brecht: *Individuum und Masse*, S. 359.

⁵⁹ Müller: *Der Horatier*, S. 75 u. *passim*.

die vom Staat und Volk als qualitativ entgegengesetzte Tötungen betrachtet werden, verglichen und gleichgesetzt. Wenn der Horatier als Sieger geehrt wird, hält er das „zweimal blutige Schwert“⁶⁰, das Zeichen der Mehrdeutigkeit seiner Taten. 1968 notierte Müller: „Das Publikum ist mit Ja + Nein-Tafeln auszurüsten[:] Soll er geehrt werden? Soll er getötet werden?“⁶¹ D.h., die Politik der einfachen Gegensätze war zu diesem Zeitpunkt noch eine Möglichkeit für Müller. Aber nach der Unterdrückung des Prager Frühlings wurde seine Frage eine andere, kompliziertere,⁶² die vom Publikum Differenz und Variation statt eines einfachen Gegensatzes verlangt. Im Verlauf des Stücks wird der Prozess so problematisiert, dass die Rolle des/der Zuschauers/in nicht aus bloßem Am-Ende-Entscheiden besteht. Vielmehr verlangt der Text die dauernde geistige Ko-Produktion der Zuschauenden, da sie sich eine Form der Gesellschaft vorstellen müssen, in der es Raum für Komplexität und Alternativen gibt. Diese Art Demokratie durfte Ende der 1960er Jahre weder im Osten noch im Westen entstehen.

Wie Müller 1975 sagt: „Es geht um Kunst als Diskussion, bei völliger Gleichberechtigung von Produzenten und Konsumenten. Das erst wäre auch, im umfassenden Sinne, die wirkliche Demokratie im Theater.“⁶³ Im Fall von *Der Horatier* funktioniert die Bühne als Forum, in dem herkömmliche Interpretationen der Partizipation und Demokratie im Theater und in der Politik problematisiert und neue Lösungen gesucht und gefunden werden können. Der erste Schritt in diese Richtung besteht darin, dass die Zuschauer/innen die Problematik des Stücks anhand ihrer eigenen Erfahrung und der gemeinsamen Erfahrung der Kollektive, in denen sie existieren, auswerten. Das Ziel dieser Untersuchung liegt nicht in der Befreiung des Individuums aus dem Kollektiv, sondern in der Neuinterpretation der demokratischen Gesellschaft als Gesellschaft der differenzierten und gleichberechtigten Gruppen. Wie Müllers Einsicht in die Teilbarkeit des Horatiers zeigt, beachtet er in beiden Fällen – also sowohl im Fall von *Der Lohndrucker* als auch von *Der Horatier* –, dass auch der/die einzelne Zuschauer/in gespalten ist. Wenn der/die einzelne Zuschauer/in aus einem Ensemble verschiedener gesellschaftlicher Verhältnisse und Interessen besteht, dann muss der/die Zuschauer/in zuerst seine/ihre eigenen Beweggründe und Motivationen synthetisieren, um eine einheitliche Interpretation des Stücks möglich zu machen und neue Alternativen des gesellschaftlichen Seins zu generieren.

III. Sinnlichkeit im Theater

Die bisherigen Analysen fokussierten darauf, wie Müller die Möglichkeiten des Demokratischen im Text verankert, d.h., wie er die dialektischen Strategien innerhalb des Texts gestaltet, die für die Generierung variierender und differenzierter Interpretationen durch die Zuschauenden und die Infragestellung der materiellen politischen Wirklichkeit bestimmend sind. Theatertexte werden jedoch nie unvermittelt inszeniert, nie ohne den ideologischen Blick des Regisseurs bzw. den ideologischen Geschmack des Ensembles

⁶⁰ Ebd., S. 77 u. *passim*.

⁶¹ Archiv der Akademie der Künste. Heiner-Müller-Archiv 3253. Seither veröffentlicht in den bibliographischen Notizen zu: Müller: *Der Horatier*, S. 566.

⁶² Vgl. Heiner Müller: Author's Preface. In: W 8, S. 185.

⁶³ Heiner Müller: [Ja, das auf jeden Fall...]. In: W 10, S. 644–652, hier S. 651.

überhaupt mit einzubeziehen. Einige Inszenierungen der erörterten Stücke zeigen daher die Grenzen der Politik ihrer Texte auf. Hans Dieter Mades stanislawskische Inszenierung von *Der Lohndrucker* am Maxim-Gorki-Theater zielte 1958 etwa auf eine positive Interpretation Balkes als Held der Aufbauzeit in der DDR;⁶⁴ und Hans Lietzaus West-Berliner Uraufführung von *Der Horatier* in der Werkstatt des Schiller-Theaters 1973 präsentierte ihren Zuschauer/innen ein Lehrstück über die Gefahren kollektiver und anti-individualistischer Gesellschaftsformen.⁶⁵ Müllers eigene Praxis als Regisseur demonstriert dagegen, wie die Inszenierung eines Texts der Versinnlichung seiner textuellen Form dienen kann.

Auf einer thematischen Ebene behandelt Müllers *Lohndrucker*-Inszenierung von 1988 den Mangel an Demokratie in der Geschichte und Gegenwart des real existierenden, ostdeutschen Sozialismus. Müllers Interpretation des SED-Staats bietet eine Diagnose, der zufolge die ostdeutsche Regierung die Bevölkerung disziplinierte und die Demokratie opferte.⁶⁶ Der Einsatz des Chors als homogene Stimme der Verschiedenen, die durchaus widersprüchliche Gedanken äußert, figuriert dabei als Instanz der unsichtbar gemachten und aus dem öffentlichen Diskurs ausgeschlossenen Unterdrückten. Er verweist zurück auf die Chöre in den Tragödien von Euripides. Nur wenige Jahre nach Gorbatschows Ankündigung der *glasnost*- und *perestroika*-Reformen in der UdSSR und kurz nachdem Kurt Hager die Relevanz solcher Reformen für die DDR zurückwies,⁶⁷ war die Demokratie wieder ein brennendes Thema des öffentlichen Diskurses in der DDR.

Müllers Inszenierung kombiniert die stark dialektischen Materialien, die eine einfache Interpretation abweisen, mit einer geschichtlichen Dimension, die diese Dialektik noch weiter schärft und eine Synthese verweigert. In der *Lohndrucker*-Inszenierung von 1988 versucht Müllers archäologische Praxis, die geschichtliche Verschleierung der gesellschaftlichen Alternativen aufzuzeigen und, laut Alexander Weigel, „die Verhältnisse nicht in ihren verschleiernenden Erscheinungsformen, sondern in ihrem *status nascendi* zu fassen“⁶⁸. Erst dadurch entsteht Raum für das Publikum, sich die bisher ausgeschlossenen Alternativen vorzustellen. Aber Müllers Praxis verzichtet darauf, Vorwürfe zu machen. Stattdessen lädt sie die Zuschauer/innen dazu ein, anhand ihrer gesellschaftlichen Erfahrung eine eigene Kritik zu entfalten.

⁶⁴ Vgl. Martin Linzer: „Ich war immer ein Opportunist...“. 12 Gespräche über Theater und das Leben in der DDR, über geliebte und ungeliebte Zeitgenossen, aufgezeichnet v. Nikolaus Merck. Berlin: Theater der Zeit 2001, S. 69; Marianne Streisand: Heiner Müllers „Der Lohndrucker“ – Zu verschiedenen Zeiten ein anderes Stück. In: Ingeborg Münz-Koenen / Ingrid Hänel (Hrsg.): *Werke und Wirkungen. DDR-Literatur in der Diskussion*. Leipzig: Reclam 1987, S. 306–360, hier S. 336.

⁶⁵ Das Werk Hans Lietzaus als Regisseur ist bis heute relativ unerforscht. Die Biographie Klaus Völkers zu Lietzau ist bis jetzt die einzige wissenschaftliche Einzeldarstellung, die sich mit dessen Werk beschäftigt. Vgl. Klaus Völker: *Hans Lietzau. Schauspieler. Regisseur. Intendant*, hrsg. v. der Stiftung Archiv der Akademie der Künste. Berlin: Hentrich & Hentrich 1999.

⁶⁶ Vgl. z.B. Heiner Müller: Heiner Müller, warum zünden Sie keine Kaufhäuser an? Interview mit Patrick Landolt und Willi Händler. In: W 11, S. 371–385, hier S. 371; Heiner Müller: Etwas für das Programmheft. In: W 11, S. 224–235, hier S. 227.

⁶⁷ Vgl. Peter Pragal / Ulrich Völklein: Jedes Land wählt seine Lösung. In: *Stern*, 16/1987, S. 140–144.

⁶⁸ Alexander Weigel: Die Archäologie des Maulwurfs. Heiner Müller und das Deutsche Theater. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Heiner Müller*. 2. Aufl., Neufassung. München: Text + Kritik 1997, S. 155–178, hier S. 168.

In der zweiten Szene z.B., in der der Preis von 500 g Butter diskutiert wird, kombiniert Müller die Schilderung des Mangels in der frühen DDR mit dem optimistischen „Lied von der HO“ und Erich Wonders Bühne, die u.a. ein Panorama des gegenwärtigen Horizonts von Ost-Berlin samt Fernsehturm umfasst. Ein solches Nebeneinanderstellen von vorigem Optimismus und historischer Not könnte außerhalb des Kontexts lächerlich erscheinen, wie Müller meint, „als Beispiel für den ganz unreflektierten Optimismus von damals.“⁶⁹ Die Präsenz des Fernsehturms als Zeichen des tatsächlichen historischen Fortschritts macht den geschichtlichen Optimismus nicht so leicht aufgebbar. Die geschichtliche Lage der Zuschauenden verweigerte eine einfache Lektüre der theatralischen Zeichen: Ende der 1980er Jahre war schon klar, dass die SED-Regierung die politischen und gesellschaftlichen Mechanismen der DDR nicht reformieren wollte, aber es hatte doch materiellen Fortschritt gegeben. Müllers Inszenierung seines eigenen Texts schafft dialektische Beziehungen zwischen den individuellen Zeichen, so dass ein höherer Grad an Ambivalenz und Mehrdeutigkeit entsteht. Als Folge dessen sind die Zuschauer/innen dazu aufgefordert, ihre eigenen Interpretationen der Inszenierung und der historischen Wirklichkeit vorzunehmen, ohne dass eine einzelne Interpretation *a priori* die richtige oder dominante wird.

Wenn sich Müllers textuelle Praxis als demokratisch charakterisieren lässt, dient dieses Beispiel aus seiner Inszenierung von *Der Lohndrucker* dem Vergleich zwischen der Politik seiner Texte und der Politik seiner inszenatorischen Praxis. D.h., seine Arbeit als Regisseur, in der er versucht, Raum für eine Vielzahl möglicher Deutungen zu schaffen, kann auch als demokratisch beschrieben werden: Seine inszenatorische Praxis besteht in der Inszenierung, Modifizierung und Versinnlichung seiner textuellen Strategien zur Schaffung eines demokratischen Theaters mit den Mitteln des Theaters. Dass er die Mehrdeutigkeit durch Bezugnahme auf die geschichtliche Wirklichkeit dialektisch radikalisiert, ist Testament seiner Überzeugung, dass das Theater für ein Publikum gemacht werden muss, das aktiv teilnimmt und selbst demokratisch wird.

IV. Demokratie und Utopie

Von Beginn seiner Schriftstellerkarriere an bis zum Höhepunkt seiner Tätigkeit als Regisseur versucht Müller, demokratisches Theater zu machen. Seine Theatertexte sowie seine Inszenierungen enthalten Strategien, die Zuschauer/innen dazu anzuregen, anhand ihrer eigenen historischen Erfahrung innerhalb kleinerer Kollektive zu interpretieren und dadurch eine Art von demokratischer Gesellschaft im Theater zu bilden. Das heißt natürlich nicht, dass Müllers Texte nur innerhalb ihres ursprünglichen geschichtlichen Kontexts verstanden werden können. Indem ich die Beziehung zwischen Bühne und Zuschauerraum ins Zentrum meiner Interpretationen gerückt habe, habe ich lediglich eine beobachtbare Praxis des demokratischen Theaters bei Müller beleuchtet und eine utopische Dimension seiner Werke ans Licht gebracht. Das Kollektiv, das innerhalb des Theaters entsteht, stellt Müllers utopische Vision für eine demokratische Gesellschaft außerhalb des Theaters dar. In dieser ist keine Interpretation der Wirklichkeit illegitim und kein neues gesellschaftliches Sein soll in ihr unsichtbar gemacht oder unterdrückt werden.

⁶⁹ Heiner Müller: Gespräch mit Heiner Müller [zu *Der Lohndrucker*]. In: W 11, S. 289–304, hier S. 300.

Dieser Vision zum Trotz ist Müller allerdings der Auffassung, dass es unmöglich ist, die Gesellschaft dem Theater entsprechend zu verändern; seine Theater-Utopie bleibt in diesem Sinne auch konzeptionell U-topie. 1992 sagt Müller: „Wichtig ist, daß die Kunst immer mit dem Unmöglichen zu tun hat und das Unmögliche will und das Unmögliche versucht. Und Politik muß mit dem Möglichen rechnen“⁷⁰. Radikal definiert erscheint die Demokratie als etwas Unmögliches, da sie immer Raum für das Neue und bisher Unsichtbare schaffen muss und deswegen keine feste Form annehmen kann. Wie Jacques Derrida feststellt, ist eine radikale Demokratie, die der liberalen Demokratie gegenübersteht, immer eine „*démocratie à venir*“, d.h. eine „kommende Demokratie“.⁷¹ Müllers Praxis eines demokratischen Theaters zeigt, wie das Theater ein Ort solch radikaler Demokratie sein kann, in dem Kollektive körperlich und geistig existieren können, ohne sich in die Logik von Hegemonien fügen zu müssen.

⁷⁰ Heiner Müller: Blick in die Produktion – Ein Gespräch. In: W 12, S. 163–187, hier S. 166.

⁷¹ Jacques Derrida: *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée 1993, S. 111 u. *passim*; dt. Übs: Jacques Derrida, *Marx' Gespenster – Der verschuldete Staat, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, aus d. Fr. v. Susanne Lüdermann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 265.